

ESIBIZIONI ARTISTICHE E MODELLI TEATRALI DADAISTI E FUTURISTI. ESPERIENZE PERFORMATIVE A CONFRONTO

EMILIA DAVID

Questo articolo propone un'analisi comparativa tra forme di spettacolo sperimentali e tra diversi momenti di esibizione in pubblico 'eseguiti' da rappresentanti di spicco dei due movimenti d'avanguardia, vale a dire tra pratiche performative che vanno dall'organizzazione di serate e altri eventi palesemente anticonformisti alle formule con cui i dadaisti e i futuristi hanno teorizzato e professato l'arte del teatro dal 1909 al 1925. Il commento delle somiglianze e delle differenze tra le due estetiche sarà accompagnato da alcune considerazioni di ordine storico e letterario, al fine di spiegare non soltanto le motivazioni artistiche più profonde di queste manifestazioni, ma anche i presupposti civici e politici, che sono stati anti-interventisti dalla prospettiva del Dadaismo e, invece, favorevoli all'avvio della prima conflagrazione mondiale, per quanto riguarda il versante del gruppo marinettiano.

This paper proposes a comparative analysis between forms of experimental performance and various moments of theatrical expression in public 'played' by leading representatives of two avant-garde movements, ranging from the organization of *soirées* and other blatantly non-conformist events to formulas whereby Dadaists and Futurists theorized and practised the art of theatre from 1909 to 1925. The examination of the similarities and dissimilarities between these aesthetics will be accompanied by several historical and literary arguments, in order to explain not only the in-depth, artistic motivations, but also the sometimes civic, political underpinnings of these manifestations, which were anti-interventionist, from the perspective adopted by the members of the Dada movement, but which ideologically upheld the commencement of the first global conflagration, from the standpoint of the Marinettian group.

1. POEMI E PRATICHE PERFORMATIVE

IL presente contributo muove da una premessa di ordine più generale, secondo cui il Dadaismo e il Futurismo sono accomunati da una serie di peculiarità artistiche, optando tuttavia di concentrare l'angolo di osservazione anzitutto su alcune forme di spettacolo, ossia sulla regia delle *soirées* Dada e rispettivamente delle serate futuriste, nonché su un determinato genere di esperienze performative occasionate da campagne pubblicitarie ai fini della loro autoaffermazione estetica e/o ideologica. Tali strategie, intrise da uno spirito di fronda ben marcato, hanno caratterizzato anche la prassi dell'arte teatrale stessa, messa in atto dai due 'ismi'. Eppure, nel quadro complessivo delle somiglianze e delle differenze che ogni analisi comparativa adeguata dei medesimi movimenti d'avanguardia perviene a mettere in luce, occorre attribuire la giusta rilevanza all'orientamento antinomico delle loro scelte politiche: anti-interventiste dal versante Dada, e, per converso, a favore della prima conflagrazione mondiale, per quanto riguarda la prospettiva ideologica adottata dal gruppo marinettiano.

Le affinità, motivate da rapporti concreti di collaborazione tra le due avanguardie storiche, coincidono dal punto di vista cronologico con la prima fase del Dadaismo, compresa tra il 1916 e il 1918, sebbene gli scambi culturali che hanno legato personalità e ri-

viste, come pure la corrispondenza epistolare dei gruppi dadaista e futurista, si siano protratti fino intorno al 1920.¹

Si può asserire che la poetica Dada, che si stava via via costituendo in quegli stessi anni, ha individuato in quella già consolidata e compiutamente affermata in Italia, alcuni spunti che ha saputo adattare con notevole capacità di invenzione alle proprie formule e fini artistici: ad esempio, la scrittura grafico-tipografica, aperta sul *côté* futurista prevalentemente sulla dimensione visiva della pagina, sarà sperimentata anche dal Dadaismo, che ottiene però gli esiti più interessanti quando la teoria e la pratica poetica giungono a privilegiare l'aspetto fonico della materia linguistica, in poemi simultanei come *L'amiral cherche une maison à louer* (FIG. 1),² in *poèmes bruitistes* oppure in *poèmes mouvementistes*.³

Ne deriva un avvincente sperimentalismo di natura scenica e interpretativa, applicato – dunque – non soltanto alle serate-*performances* oppure al teatro inteso nel senso più proprio del termine, ma nella stessa misura a questa letteratura in cui l'accento si sposta dalla lettera sul suono. Abbiamo catalogato e analizzato all'interno di un contributo precedente⁴ il corpus di testi poetici dadaisti pubblicati, ma anche recitati in alcuni ambienti modernisti italiani aperti allo spirito marinettiano, e, in modo complementare, dei poemi parolibri declamati con la foga iconoclastica ben nota al Cabaret Voltaire di Zurigo e di seguito editi, qualcuno nel numero unico della rivista eponima e altri, più numerosi, in «Dada».

Dall'angolazione tematica in cui si situa il presente contributo, acquisisce un rilievo centrale l'esigenza declamatoria che governa la letteratura dadaista (e non meno un comparto esteso della poetica marinettiana), e che trova il migliore compimento nell'interpretazione di un *performer*. Le serate organizzate dai Dada al Cabaret Voltaire, a testimonianza dello sperimentalismo particolarmente ricco dei loro testi in versi, hanno imposto un genere di spettacolo del tutto originale, che non esauriva tuttavia il proprio potenziale di creatività, di forza innovativa insolita e di sorpresa travolgente soltanto nella parte che spettava alla dimensione letteraria dei testi. A riprova del fatto che il poema simultaneo *L'amiral cherche une maison à louer*, interpretato per la prima volta da Tzara, Richard Hüelsenbeck e Marcel Janco, il 31 marzo 1916,⁵ non è stato un'esperienza isolata, sarà utile leggere anzitutto le *Notes* riservate allo stesso tema in «Dada» 1:

¹ GIOVANNI LISTA, *Marinetti et Tzara*, «Les Lettres Nouvelles», maggio-giugno 1972, pp. 82-97; IDEM, *Prampolini, Tzara et Marinetti: inédits sur le futurisme*, «Les Lettres Nouvelles», settembre-ottobre 1973, pp. 111-141, nonché IDEM, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, pp. 8-13. Si vedano anche di EMILIA DAVID, i capitoli consecutivi *Futurismo e dadaismo. Affinità di programmi estetici, scambi, sodalizi* e rispettivamente *Contributi di Tristan Tzara e Marcel Janco pubblicati nelle riviste italiane futuriste e non (1916-1920)*, in EADEM, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, Torino, L'Harmattan Italia, 2006, pp. 176-299. Un ciclo di collaborazioni successive, che contribuiscono a configurare e a caratterizzare con maggiore precisione la fase dadaista che si è affermata in Italia attorno alle riviste «Noi», diretta da Enrico Prampolini, e «Bleu», sotto la direzione di Giulio Evola, sono reperibili in ENRICO CRISPOLTI, *Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo*, «Palatino», dal n. 3-4, luglio-dicembre 1966 fino al n. 3, luglio-settembre 1968.

² TRISTAN TZARA, RICHARD HÜELENBECK e MARCEL JANCO, *L'amiral cherche une maison à louer*, seguito da *Note pour les bourgeois* di TRISTAN TZARA, «Cabaret Voltaire», n. unico, 1916, rivista ripresa in *Dada Zurich Paris 1916-1922*, ed. anastatica, Paris, Jean Michel Place, 1981, pp. 22-23.

³ Per i rispettivi aspetti teorici si consulti TZARA, *Le poème bruitiste*, in IDEM, *Œuvres complètes*, a cura di Henri Béhar, vol. 1, Paris, Flammarion, 1975, pp. 551-552.

⁴ EMILIA DAVID, *Cultural Exchanges and Aesthetic Affinities Between Dada and Futurism* [contributo a seguito del convegno *Echoes in the 20th century – Des échos dans le xx^e siècle*, organizzato dal Museo Nazionale della Letteratura Romena in partenariato con l'Istituto Culturale di Bucarest, presso la Biblioteca dell'Accademia Romena di Bucarest, 26-27 febbraio 2016], «Caietele Avangardei», a cura di Ion Pop, IV, n. 7, 2016, pp. 36-44.

⁵ TZARA, *Note pour les bourgeois*, cit., ed. anastatica, p. 23.

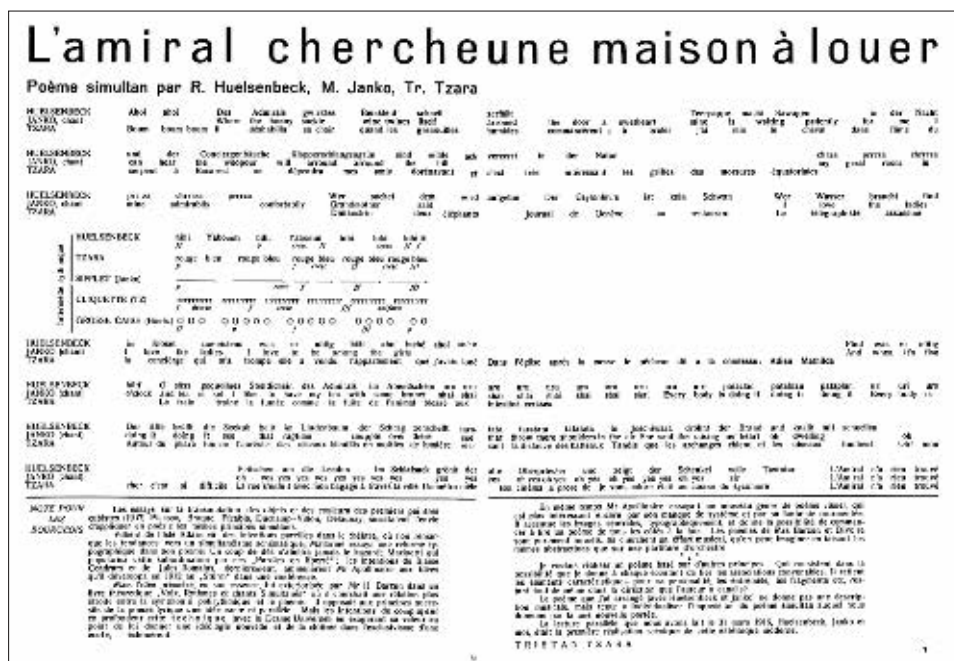


FIG. 1. Tzara, Tristan, Richard Huelsenbeck & Marcel Janco (1916), *L'amiral cherche une maison à louer*, seguito da *Note pour le bourgeois* di Tristan Tzara, in «Cabaret Voltaire», n. unico, 1916, rivista riprodotta in *Dada Zurich Paris 1916-1922*, ed. anastatica, Parigi, Jean Michel Place, 1981, pp. 22-23.

Le 14 juillet 1916 à l'occasion de la première soirée de manifestation Dada, donnée à la Waag on interprète devant quelques centaines d'assistants *La fièvre puerpérale*, poème simultané à 4 voix par Tzara. Le 28 Avril à l'occasion de la III^e Soirée de la Galerie Dada on exécuta: *Froid[e] lumière*, poème à 7 voix par le même auteur.¹

I ragguagli citati in precedenza si dimostrano indubbiamente importanti al fine di una ricognizione che mira a ricostruire il repertorio delle *performances* eseguite a Zurigo, nella prima fase del Dadaismo, ma per quel che riguarda la poliedrica *soirée* del 14 luglio 1916, le informazioni riportate nelle *Notes* si rivelano incomplete. Pertanto diventa indispensabile il ricorso a fonti alternative di documentazione, per mezzo delle quali si perviene a sopperire alla parziale mancanza che stiamo segnalando. La fonte forse più adeguata, vale a dire il programma dell'evento, ora consultabile tra i documenti bibliografici originali raccolti da Marc Dachy nel suo *Journal du mouvement Dada*, include almeno altri cinque momenti simili, che offrono, fin dal primo momento di incontro col pubblico, dopo la fondazione propriamente detta del movimento, una rassegna completa delle specie poetiche su cui il Dadaismo ha messo in modo inconfondibile la pro-

¹ IDEM, *Notes*, «Dada», 1, 1917, rivista ripresa in *Dada Zurich Paris*, cit., p. 112. Si fornisce di seguito la nostra traduzione in italiano del passo citato in originale: 'Il 14 luglio 1916, in occasione della prima serata Dada, presentata alla sala Waag, è stato interpretato davanti ad alcune centinaia di partecipanti *La fièvre puerpérale* [La febbre puerperale], poema simultaneo a 4 voci di Tzara. Il 28 aprile, in occasione della 3^a serata alla Galleria Dada è stata eseguita la recita di *Froide lumière* [Luce fredda], poema a 7 voci dello stesso autore'.

Programme d'une soirée Dada à Zurich – 14 juillet 1916

PROGRAMM

I DADA-Abend
Freitag 14. Juli 1916
Emil Hans Haas
Zürich

I.

Hans Heusser: „Prelude“. „Wakauabluthe“, exotische Tanzrytmen.
„Eine Wüstenskizze“. (eigene Kompositionen)

Emmy Hennings: „Zwei Frauen“ (Prosa)
Verse („Makrele“, „Aether“, „Gefängnis“, „Jütland“.)

Hans Arp: Erläuterungen zu eigenen Bildern (Papierbilder I – V)

Hugo Ball: „Gadji Beri Bimba“ (Verse ohne Worte, in eigenem Kostüm).

Tristan Tzara: „La fièvre puerpérale“ (Poème simultan, interprété par Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)

Chant nègre I (nach eigenen Motiven aufgeführt von Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)

Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janco.)

Marcel Janco: Erläuterungen zu eigenen Bildern^{II}.

Hans Heusser: „Bacchanale aus der Oper Chrysis“, „Japanisches Theehaus“, „Burlesque“. (eigene Kompositionen)

Rich. Huelsenbeck und Tristan Tzara: Poème mouvementiste (Masques par M. Janco) Concert voyelle. Poème de voyelle. Poème bruitiste.

Drei Dada-Tänze (gelänzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco. Musik von Hugo Ball.)

Richard Huelsenbeck: „Mpala Tano“ (Verse)

Cubistischer Tanz (Kostüme und Arrangement von Hugo Ball, Musik aus „Leben des Menschen“ von Andrejew. Aufgeführt von Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara.)

FIG. 2. *Programm* [Programma della serata Dada, 14 luglio 1916, Zurigo, redatto in tedesco con alcune parti in francese]. Documento posseduto dal Kunsthau Zürich Graphische Sammlung e disponibile in formato fotografico.

pria impronta nel campo dell'arte sperimentale del primo Novecento. Inoltre, i *performers* sono diversi e, in funzione del testo da interpretare, anche molteplici.

Scorrendo in ordine i titoli inseriti nel programma (FIG. 2), spicca anzitutto il nome di Hugo Ball associato al sintagma citato tra virgolette, «Gadji Beri Bimba», e seguito dalla precisazione messa tra parentesi: *verse ohne Worte, in eigenem Kostüm* (it. 'versi senza parole, nel proprio costume').¹ La prima sequenza rappresenta in realtà uno dei versi centrali del più noto poema fonetico-onomatopeico dell'autore, intitolato *Karawane*, recitato da Ball stesso che, per l'occasione, aveva indossato un vestito, che, a sua volta, era una straordinaria opera d'arte. Il suo creatore, affiancato per l'ideazione del fantasioso abbigliamento da Marcel Janco, ne ha proposto una descrizione approfondita nel diario personale.² Stralci della medesima testimonianza sono stati riprodotti nella bio-

¹ *Programm* [Programma della serata Dada del 14 luglio 1916, Zurigo, redatto in tedesco con alcune parti in francese. Documento posseduto da Kunsthau Zürich Graphische Sammlung, come riproduzione fotografica], in MARC DACHY, *Journal du mouvement Dada: 1915-1923*, Geneva, Skira, 1989, p. 39.

² HUGO BALL, *La fuite hors du temps: journal 1913-1921*, Paris, Ed. du Rocher, 1993, p. 62 [Ed. originale *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern, J. Stocker, 1946].

grafia critica del Dadaismo di Hans Richter,¹ ma anche nel cosiddetto «diario del movimento» pubblicato da Dachy:²

Io indossavo uno speciale costume disegnato da me e da Janco. Le mie gambe erano in una specie di colonna di cartone blu lucido che mi saliva aderente fino ai fianchi, tanto che fino lì sembravo un obelisco. Sopra a questa portavo un enorme collo a mantellina, di cartone dipinto internamente di scarlatto ed esternamente verniciato in oro: intorno al collo questo era allacciato in modo che io, alzando e abbassando i gomiti, facevo l'effetto di batter le ali. Per finire, portavo un cappello da sciamano a forma di cilindro, alto e dipinto a strisce bianche e blu.³

Hans Richter, uno degli storici più autorevoli del gruppo d'avanguardia costituitosi a Zurigo, ha lasciato qualche prezioso ricordo (datato nel 1965) rispetto al recital di Ball, vestito nel suo costume, noto in sede critica come «cubista». L'evocazione integra il racconto del protagonista e introduce nel contempo un aspetto supplementare, che dobbiamo ritenere fondamentale per la comprensione del profilo complessivo dei momenti di spettacolo Dada: la reazione del pubblico, divertito, complice, a dispetto della sua origine per lo più borghese:

Au milieu de cet ouragan, Ball restait immobile comme une tour (il lui était impossible de bouger dans son costume de carton) devant cette foule de jolies filles et de petits bourgeois sérieux qui éclataient de rire et applaudissaient en riant, immobile comme Savonarole, fantastique et pur.⁴

Da questi squarci che riaffiorano alla memoria dei due massimi protagonisti del Dada, emerge con chiarezza la rilevanza estetica del tutto speciale che ha rivestito la *performance* di Ball durante la *soirée* del 14 luglio 1916, costituendo innegabilmente una delle espressioni più concrete e potenti di un nuovo linguaggio letterario e plastico elaborato nel laboratorio del Cabaret Voltaire.

Tornando per l'ultima volta al programma, è opportuno far notare gli altri momenti performativi che l'hanno completato e il nesso molto stretto che connette la poesia sonora/onomatopeica come genere di letteratura all'esigenza di renderla fruibile al pubblico mediante un atto interpretativo di natura registica o teatrale, in senso più esteso: *Chant nègre I*, i cui motivi tematici e fonici sono stati elaborati, secondo l'indicazione riportata sul cartellone, in collaborazione da Ball, Hüelsenbeck, Janco e Tzara, e *Chant nègre II*, ispirato alla tradizione del Sudan e recitato in duetto da Hüelsenbeck e Tzara. La medesima coppia di artisti si è esibita anche per presentare le maggiori novità della poetica Dada, vale a dire il *poème mouvementiste*, il *concert de voyelles* e il *poème de voyelles*, nonché il *poème bruististe*. Per la prima delle *trouvailles* si specifica che la dimostrazione scenica ha fatto uso di apposite maschere create da Janco. Infine, il titolo *Mpala Tano* rinvia a una prima versione di un noto poema *nègre* e *bruististe* (prendendo a prestito la terminologia coniata dagli stessi artisti), *Ebene* [Livello], incluso nel volume di Richard Hüelsenbeck, *Phantastische Gebete* [Preghiere fantastiche] del 1916.⁵

¹ HANS RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, trad. di Maria Ludovica Pampaloni Fama, Milano, Mazzotta, 1966, pp. 50-51 [Ed. originale *Dada. Kunst und Antikunst*, Colonia, M. DuMont Schauberg, 1964].

² DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 43.

³ RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 50.

⁴ Ricordo di Hans Richter, in DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 43. Si fornisce di seguito la traduzione in italiano del passo citato in originale, nella versione linguistica reperibile in RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 51: 'In mezzo a questa bufera, al di sopra della folla di graziose ragazze e seri borghesotti che scoppiavano dalle risate o applaudivano ridendo, Ball rimaneva immobile come una torre (giacché non poteva appunto muoversi in quel suo costume di cartone) – immobile come un Savonarola, fantastico e insensibile'.

⁵ Per tutti i titoli citati nel paragrafo a cui corrisponde la presente nota, si rinvia al *Programm*, in DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 39. Per quanto riguarda il commento del poema *Ebene*, si veda anche SASCHA BRU,

Sta di fatto che uno dei tratti salienti dei componimenti dadaisti di Tzara, Ball, Hüelsenbeck, confluiti nel repertorio delle *soirées*, consiste nella capacità di offrire piena valorizzazione performativa alla sostanza verbale e, allo stesso tempo, nella possibilità di impedire che la forza della protesta artistica insita nelle opere dei Dada venisse celata a causa di una lettura che si sarebbe limitata alla ricezione al livello esclusivamente scritto dei testi letterari. Un ulteriore tocco di originalità rispetto ad altre avanguardie con cui condividevano certe affinità, compreso il Futurismo – d'altronde anch'esso interessato al lato onomatopeico del linguaggio e, più specificamente, consonantico e «rumorista» –,¹ era garantito dall'atmosfera scenica animata dal gioco delle maschere antropomorfe di Janco (create con l'ausilio di materiali non artistici: cartone, carta, fili di ferro ecc.) e dalle sue scenografie, ispirate all'arte preistorica, africana e oceanica. Inoltre, l'interpretazione collettiva, richiesta dalla particolare poetica dei *chants nègres*, è una prerogativa più marcatamente dadaista.

Come possibile termine di paragone, andrebbero menzionati dal *côté* della ricca e variegata produzione onomatopeica futurista almeno la presenza, sempre nelle pagine del «Cabaret Voltaire», di un brano estratto dall'inizio di *Dune* (1914),² uno dei poemi di Filippo Tommaso Marinetti che meglio si prestano a essere recitati con mezzi performativi, e, inoltre, una pagina di poesia visiva di Francesco Cangiullo, dal titolo *Addioooo*,³ composta secondo gli stessi canoni poetici stabiliti dal leader del movimento nei suoi manifesti più prettamente 'tecnici'.

Indubbiamente, la produzione parolibera si presenta particolarmente ampia – Marinetti stesso essendone un autore prolifico – e costituisce una vera e propria direzione di studio all'interno del corpus delle opere maggiori della corrente. Dalle analisi dedicate fino ad ora al filone del parolibero futurista da parte dell'autrice di questo saggio,⁴ ma anche in considerazione della piena condivisione rispetto agli esiti raggiunti da altri studiosi che hanno concentrato le loro ricerche sullo stesso argomento,⁵ come è stato già anticipato, emerge la conclusione che, nelle proprie sperimentazioni letterarie, a differenza dei Dada, i poeti italiani hanno sviluppato maggiormente la dimensione visiva, per l'appunto, grafico-tipografica della pagina. Ciò spiega la ragione per cui lo spazio che occupa in questa sezione la parte riservata al Futurismo è più circoscritto. Fa

Cabaret Voltaire: Toward a New Man, in EADEM, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes: Writing in the State of Exception*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, pp. 139-149: p. 143.

¹ Un'analisi della letteratura grafico-tipografica del Dadaismo e del Futurismo, in cui si esaminano in modo approfondito anche le affinità che si stabiliscono tra le rispettive poetiche sul piano fonico e onomatopeico, è reperibile in EMILIA DAVID, *Interventismo e anti-interventismo nelle produzioni grafico-tipografiche del Futurismo e del Dadaismo*, in EADEM, *Avanguardie, nazionalismi e interventismo nei primi decenni del xx secolo*, 2ª edizione aggiornata, Roma, Aracne, 2011, pp. 13-120.

² FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Dune*, «Cabaret Voltaire», ripreso in *Dada Zurich Paris*, cit., pp. 38-39. Il poema è reperibile anche in IDEM, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 787-789 [1ª edizione, Mondadori, 1968].

³ FRANCESCO CANGIULLO, *Addioooo*, «Cabaret Voltaire», ripreso in *Dada Zurich Paris*, cit., p. 46.

⁴ EMILIA DAVID, *La scrittura tipografica futurista e dadaista. Le onomatopee futuriste e il poema sonoro dadaista. Altri elementi per un confronto: La pittopoesia di «75 H.P.» e le opere dei poeti dell'avanguardia francese. Affinità e differenze*, in EADEM, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana*, cit., pp. 201-216. Si veda anche EADEM, *Le opzioni politiche del futurismo e del dadaismo attraverso le loro produzioni grafiche e tipografiche*, in *Plurilinguismo et Avant-gardes*, Atti del convegno internazionale *Faites claquer vos langues: plurilinguisme et avant-gardes*, organizzato presso l'Université de Savoie e l'Università di Torino, 22-25 ottobre 2008, a cura di Franca Bruera e Barbara Meazzi, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 177-203.

⁵ GIOVANNI LISTA, *Encore sur Tzara et le futurisme*, «Les Lettres Nouvelles», dicembre 1974 - gennaio 1975, pp. 114-149 e IDEM, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modena, Panini, 1984, p. 43. Inoltre, CLAUDIA SALARIS, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 75.

eccezione il filone delle «parole in libertà» che hanno al centro la tematica interventistica e, in senso più generale, l'encomio del bellicismo, che dà pertanto vaste possibilità di espressione scenica. A questo proposito, si possono citare dei poemi scritti perlopiù dal capofila stesso del movimento¹ e in misura parziale da Russolo,² l'inventore dell'«arte dei rumori», nonché da pochi altri loro compagni.³ La tecnica di recitazione, ritenuta più adatta, è stata codificata dal punto di vista teorico nel manifesto *La declamazione dinamica e sinottica* (1916),⁴ che permette di cogliere le differenze concettuali e di impostazione scenografica rispetto alle corrispettive innovazioni dadaiste.

Spostando nuovamente l'attenzione sul movimento nato a Zurigo, al fine di completare la riflessione esposta fino ad ora, reputiamo utile puntualizzare il ruolo di primaria importanza che Hans Richter, uno dei biografi più attendibili del Dadaismo, attribuisce alle maschere nell'ambito dell'estetica Dada, ossia quello di un vero e proprio principio ispiratore, atto a suscitare sul piano della sperimentazione scenografica la realizzazione di ulteriori strumenti ed elementi. Tale prassi ha generato improvvisazioni artistiche di grande rilievo. Gli ingegnosi oggetti, che ricordavano, «pur nella loro modernità, il teatro giapponese o quello greco antico», offrivano in più suggerimenti non soltanto per il genere di abbigliamento più appropriato da abbinare, ma anche per la gestualità, che – come asserisce l'autore di *Dada. Arte e antiarte* – «rasentava la follia»:

Senza averlo immaginato un attimo prima, ci muovevamo ora negli aspetti più bizzarri, drappeggiati e ornati con gli oggetti più strani, facendo a gara a chi aveva più fantasia. L'impulso motorio ci veniva comunicato dalle maschere con una stupefacente irresistibilità. D'un tratto avevamo capito qual'era [sic] il significato di una simile maschera per la mimica, per il teatro. Le maschere costringevano semplicemente chi le indossava ad agitarsi in una danza tragico-assurda.⁵

A titolo di esempio, si rammentano, oltre alla collaborazione con Hugo Ball alla realizzazione del «costume cubista», i contributi artistici di Janco nel proiettare gli abiti e le maschere con cui ha ballato al Cabaret Sophie Tauber e le maschere indossate da Maya Chruszcz e Jeanne Rigaud, che hanno interpretato delle «musiche e danze nere» durante la *soirée* del 14 aprile 1917, dedicata alle opere della galleria Sturm.⁶

La danza caratterizzata dalle peculiarità menzionate in precedenza e che rivela un forte interesse del gruppo per coreografie molto raffinate è un elemento supplementare che concorre a distinguere il modello della *performance* Dada nel panorama dei movimenti d'avanguardia del primo Novecento. Dachy ricorda in proposito che i legami di alcuni artisti con la scuola di danza di Rudolf von Laban non si erano limitati ad aspetti meramente professionali, ma che, al contrario, Tzara aveva incontrato tra le allieve di quel corso di coreografia la sua futura compagna, la ballerina Maya Chruszcz.⁷

Questi diversi elementi estetici – dai poemi astratti con sonorità africane di Tzara, Ball o Hüelsenbeck, alle maschere e alle danze da esse ispirate, fino alle scenografie delle serate e alla poetica del teatro dadaista – si richiamano in modo programmatico alle arti per così dire 'primitive', ossia alle forme di espressione proprie dell'esistenza dell'uomo

¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Zang Tumb Tumb*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914, reperibile anche in IDEM, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 641-779.

² LUIGI RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1916.

³ ARDENGO SOFFICI, *BİFŞZF + 18 Simultaneità Chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1919 [I edizione, «La Voce», 1915] e ARMANDO MAZZA, *Firmamento*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1920.

⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La declamazione dinamica e sinottica*, in IDEM, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 122-129.

⁶ DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 43.

⁵ RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 27.

⁷ Ivi, p. 45.

primitivo, inibite nell'individuo moderno dallo sviluppo della civiltà. Tale approccio auspica la riconquista dell'autenticità del pensiero e della libertà, intesa nel senso più esteso, atta a sprigionare la rivolta contro tutte le forme di oppressione.

Concludendo, il Dada ha militato per accreditare un genere di discorso artistico che sia in grado di istituire nella mentalità dei moderni i valori del codice antropologico dei primordi dell'umanità (l'ingenuità, la purezza e la gioia incontaminata di vivere) per mezzo degli elementi dell'arte nera. Perciò, se l'estetica futurista costituisce una celebrazione senza riserve della fiducia nella supremazia della macchina e nel progresso industriale e tecnologico,¹ quella dadaista manifesta al riguardo uno scetticismo pervaso di ironia.

2. LA PROVOCAZIONE ESTETICA

NELLE ESIBIZIONI DADAISTE E FUTURISTE: REAZIONI DEL PUBBLICO

Come si potrebbe descrivere una serata dadaista? Oltre ai contributi artistici di diverso genere, menzionati poc'anzi e che recano l'impronta della proteiforme attività di Marcel Janco, c'è più di una tela che risente delle atmosfere tipicamente Dada. Dachy ha la profonda convinzione che il quadro *Cabaret Voltaire* (1916)² dell'artista di origini romene rappresenti la trasposizione pressoché fotografica di una *soirée* e in appoggio alla sua ipotesi lo storico d'arte si avvale di un frammento di memoria affettiva di Hans Arp:

En cachette, dans sa tranquille petite chambre, Janco se dévouait à un naturalisme en zigzag. Je lui pardonne ce vice secret, car il a évoqué et fixé le Cabaret Voltaire sur la toile d'un de ses tableaux. Dans un local surpeuplé et bariolé de couleurs se tiennent sur une estrade quelques personnages fantastiques qui sont censés représenter Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings et votre humble serviteur. Nous sommes en train de mener un grand sabbat. Les gens autour de nous crient, rient et gesticulent.³

Un messaggio simile crediamo che possa trasparire anche dal quadro *Bal à Zurich*, dipinto l'anno successivo.⁴ Al catalogo di prodotti che ruotano attorno all'avventura pittorica e grafica del gruppo Dada attivo nella città svizzera vanno integrati in pari misura oggetti di natura architettonica (rilievi realizzati in gesso), disegni e incisioni ricche di particolari polisemici, nonché i cartelli dedicati alle diverse *soirées*, tra cui l'abbozzo per il cartello creato in vista dell'evento "*Chant Nègre*" du 31^{ème} mars 1916.⁵

Come è ben noto, il favoloso ambiente multinazionale del Cabaret, che si animava tutte le sere della presenza di giovani artisti eccezionali, vivrà meno di un anno, dal mese di febbraio fino al luglio 1916. Una volta trascorso questo turno di tempo, esso è stato costretto a chiudere le porte, essendo tacciato di oltraggio all'ordine pubblico e al-

¹ Si rimanda ai manifesti di MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914) e *Il pae-saggio e l'estetica futurista della macchina* (1931), in IDEM, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 98-107 e pp. 625-636.

² MARCEL JANCO, *Cabaret Voltaire*, quadro scomparso, conservato presso Die Arche Verlag di Zurigo come riproduzione da supporto fotografico, in DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 42.

³ *Ibidem*. Si fornisce di seguito la nostra traduzione in italiano del passo citato in originale: 'Di nascosto, nella sua stanzetta, Janco si dedicava a un naturalismo a zigzag. Gli perdono questo vizio segreto perché ha evocato e ha fissato il Cabaret Voltaire sulla tela di un suo quadro. In un locale variopinto e sovrappopolato, scorgiamo alcuni personaggi fantastici su un palcoscenico, che probabilmente rappresentano Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, la Signora Hennings e il vostro servo. Stiamo celebrando il grande sabba. Intorno a noi, la gente grida, ride, gesticola'.

⁴ MARCEL JANCO, *Bal à Zurich* (1917), riprodotto in MICHEL SEUPHOR, *Marcel Janco*, Amriswil, Bodensee-Verlag, 1963, p. 44 [Proprietà della Collezione Jeanette R. Markus, Chicago].

⁵ IDEM, l'abbozzo per il cartello Dada in vista dell'evento "*Chant Nègre*" du 31^{ème} mars 1916, riprodotto col titolo *Affiche pour le "Chant Nègre" du 31^{ème} mars 1916*, in "*Cabaret Voltaire*", cit., p. 33.

la morale, in maniera analoga a quanto succedeva in Italia in occasione delle serate o degli spettacoli di teatro futuristi, che si svolgevano il più delle volte tra urla, toni incendiari e disordini burleschi, per essere interrotti dagli interventi della polizia e per finire con l'arresto dei protagonisti, compreso Marinetti.¹

Qualche esempio

Così come in Italia, fin dalla fondazione del Futurismo, il caposcuola Filippo Tommaso Marinetti – il primo autore dell'avanguardia che abbia stabilito il contatto diretto, vitalistico e palesemente polemico con l'uditorio – riscuoteva successi strepitosi durante le serate, le dimostrazioni interventiste e le chiassose declamazioni in teatri, piazze pubbliche, rivestendo immancabilmente i panni del protagonista nella maggior parte di tali eventi, allo stesso modo, a Zurigo e dal 1920 a Parigi, Tristan Tzara assolveva al medesimo ruolo.

Già la scelta del posto per l'organizzazione del Festival Dada, nella Sala Gaveau (*rue La Boétie*), il 26 maggio del 1920, è apparsa a tutti come un insulto al buon gusto del quartiere Saint-Honoré della capitale francese e al prestigio della sede stessa, in cui i pianoforti avevano intonato in passato brani tratti dai capolavori della musica classica.

Tra gli spettatori erano presenti sia scrittori di primo piano del momento sia autori a cui in futuro sarebbe toccata la massima fama, ma che erano meno inclini a condividere gli esperimenti più arditi dell'avanguardia – Gide, Romain, Vildrac, Duhamel, Valéry –, mentre qualche giornalista aveva sperato in un evento dal gusto più raffinato.² Il critico Michel Sanouillet afferma che, in quell'occasione i dadaisti si erano rasati le teste in pubblico.³ Resta pur vero che il programma reclamizzato nelle strade da uomini-sandwich e il cartellone stesso dell'affascinante rassegna artistica dava per certo tale sconcertante gesto, eppure la lettura attenta delle fonti storico-bibliografiche del Dadaismo attualmente disponibili rende insostenibile tale dichiarazione. Nel suo lavoro di ricostruzione storica e critica del fenomeno dadaista, nel capitolo riservato al Festival, Dachy registra due reazioni espresse sulla stampa parigina all'indomani degli accadimenti. Prima, la delusione di un commentatore di «*Le Petit Parisien*»: «Dada. Ils ont rougi, miaulé, aboyé, mais ne se sont pas fait tondre les cheveux».⁴ Più distaccata, ma anche più divertita, appare la testimonianza pubblicata dall'«*Eclair*»:

Les Dada qui, sur leur affiche, avaient pris l'engagement de se faire tondre sur la scène, ont cyniquement manqué à leur promesse. [...]. Le spectacle fut bien plus amusant d'ailleurs, dans la salle que sur la scène. On riait, on chantait, on interpellait les Dada impassibles, on leur lançait des projectiles divers tels que noyaux de pêche, boulettes de pain et œufs pourris.⁵

La stessa strategia di *marketing* è stata sapientemente impiegata anche nel passo seguente del programma-locandina che, nella versione originale, appare riprodotto in

¹ GÜNTER BERGHAUS, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 86-97.

² DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 136.

³ MICHEL SANUILLET, *Dada à Paris. Histoire générale du mouvement Dada (1915-1923)*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174.

⁴ DACHY, *Journal du mouvement Dada*, cit., p. 137. Si fornisce di seguito la nostra traduzione in italiano del passo citato in originale: 'I Dada hanno ruggito, miagolato, abbaioato, ma non si sono tagliati i capelli'.

⁵ *Ibidem*. Si fornisce di seguito la nostra traduzione in italiano del passo citato in originale: 'I Dada che, sul loro cartello, avevano promesso di tagliarsi i capelli sulla scena, hanno mancato alla loro promessa con cinismo. [...]. D'altronde, lo spettacolo è stato molto più divertente in sala, che non sulla scena. Si è riso, si è cantato, i Dada imperturbabili sono stati ingiuriati, gli hanno gettato contro diversi proiettili, come noccioli di pesca, palline di mollica e uova marce'.

caratteri di colore rosso: «Chacun de vous a dans le cœur un comptable, une montre et un petit paquet de merde».¹ I dadaisti come i futuristi erano esperti in effetti pubblicitari.² (FIG. 3).

Ma in un altro orizzonte Dada, in Germania, i fratelli Herzfelde avevano pianificato fin dall'inverno del 1916 delle serate aperte al pubblico, che si sono svolte sotto l'egida della rivista «Neue Jugend» (1916-1917), e durante le quali gli artisti videro realizzarsi il loro obiettivo di prendere posizione contro il conflitto bellico. Le illustrazioni che forniamo di seguito hanno come scenario Berlino che, a differenza della città raccolta e riparata, com'era Zurigo, e per di più situata in un paese neutrale, è stata attraversata in quegli stessi anni dalla sconfitta e dalla rivoluzione spartachista. Di conseguenza, tali condizioni contribuiscono a conferire al Dadaismo tedesco un'impronta più cruda e aspramente politica.³

In secondo luogo, motiva tale scelta la circostanza che sempre nella capitale della Germania si assiste tra il 1916 e il 1922 a una fioritura di pubblicazioni periodiche a indirizzo politico, artistico e letterario, tra cui la «Neue Jugend» [Nuova Gioventù], illustrate per lo più dal pittore George Grosz, l'artista che ha raffigurato con maggiore forza espressiva la protesta del Dada contro la guerra.⁴ A Berlino, ma anche in altre città tedesche, tra il 1918 e il 1920, gli artisti dadaisti saranno gli organizzatori e i protagonisti di numerose serate, letture e conferenze.

Dalla prospettiva comparativa adottata nell'introduzione del presente contributo, auspichiamo che, insieme, gli esempi appena forniti e quelli successivi possano dimostrare ora che, oltre alla condivisione di talune idee di stampo puramente artistico, i dadaisti e i futuristi hanno messo in opera modi affini per sbeffeggiare il potere, malgrado le convinzioni indubbiamente diverse, addirittura antinomiche, che informavano le due ideologie.

Un'opzione ingegnosa di regia è stata messa a disposizione di alcuni artisti tedeschi dal modello dei funerali in chiave satirica: dal versante Dada, il 15 febbraio 1919, in occasione del lancio della rivista «Jedermann sein eigener Fussball» [A ciascuno il suo football] fortemente anti-istituzionale, i Dada di Berlino hanno trovato il modo per mettere alla berlina, davanti a tutta la città, le alte cariche politiche e militari.⁵

Consequentemente, il fascicolo, che aveva preso il titolo di un disegno di Grosz, è stato sequestrato a ridosso dell'imperdibile *performance* organizzata a scopo di promozione del nuovo prodotto pubblicitario, destinato così a rimanere nella memoria del movimento come numero unico. Il foglio, uscito all'indomani degli assassini di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, passerà alla storia del Dadaismo come il primo strumento di propaganda progettato per impiegare il fotomontaggio al servizio dell'azione politica. La copertina, che chiedeva ai lettori chi fosse il più bello tra i *leader* contemporanei della politica tedesca, offriva già una precisa chiave di lettura sul contenuto com-

¹ *Ibidem*. Si fornisce la nostra traduzione in italiano del passo citato in originale: 'Ciascuno di voi ha nel cuore un contatore, un orologio e un piccolo pacco di merda'.

² GÜNTER BERGHAUS, *Tristan Tzara: From pre-Dadaism to post-Futurism. Italian Influences in the Cabaret Voltaire, «Les Cahiers Tristan Tzara / Caietele Tristan Tzara»*, XVIII, n. 3-4, 2013, pp. 205-216.

³ CLAUDIA SALARIS, *Dada in Svizzera, Germania e Francia attraverso le riviste*, in *Dada. L'arte della negazione* [Catalogo della mostra omonima, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile-30 giugno 1994], a cura di Anna Gramiccia, Roma, De Luca, 1994, pp. 83-93: p. 86.

⁴ BETH IRWIN LEWIS, *Parte seconda: Gli anni della rabbia (1919-1923)*, in EADEM, G. Grosz. *Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Milano, Ed. di Comunità, 1977, pp. 87-218.

⁵ CLAUDIA SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 50.

SALLE GAVEAU
45-47, Rue la Boétie

FESTIVAL DADA

Mercredi 26 Mai 1920 à 3 h. après-midi

PROGRAMME :
1

Tous les Dadas se feront tondre les cheveux sur la scène!

1. le sexe de dada
2. pugilat sans douleur PAR PAUL DERMÉE
3. le célèbre illusionniste PHILIPPE SOUPAULT
4. manière forte PAR PAUL ELUARD
5. le nombril interlope MUSIQUE DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES
Interprété par Mlle Marguerite BUFFET
6. festival manifeste presbyte PAR FRANCIS PICABIA
Interprété par André BRETON et Henri HOURY
7. corridor PAR LE DOCTEUR SERNER
8. le rastaquouère ANDRÉ BRETON
9. vaste opéra PAR PAUL DRAULE
10. la deuxième aventure de monsieur Aa l'antipyrine PAR TRISTAN TZARA

POUR LA LOCATION
à la MAISON GAVEAU
45, Rue la Boétie
ou SANS PAREIL
37, Avenue d'Alger
Tél. Paris 21.25
à la MAISON
DES AMIS DES LIVRES
7, Rue de l'Odéon

PRIX DES PLACES :
Loges de face : 20 fr.
de côté : 15 fr.
Parfums : 10 fr.
Quartier : 6 fr.
1^{re} Balcon : 8 fr.
Café : 6 fr.
Parfums : 4 fr.
2^e Balcon : 4 fr.
Café : 5 fr.
Parfums : 3 fr.
Faites : 2 fr.
tous les droits compris

II

11. vous m'oubliez SKETCH PAR ANDRÉ BRETON ET PHILIPPE SOUPAULT
Philippe SOUPAULT
André BRETON
Berthe TESSIER
12. la nourrice américaine PAR FRANCIS PICABIA
Musique vocale interprétée par Marguerite BUFFET
13. manifeste baccarat PAR GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES
Georges RIBEMONT-DESSAIGNES
André BRETON
Cécile ARNAULD
Louis ARAGON
Francis PICABIA
Tristan TZARA
Philippe SOUPAULT
14. jeu d'échecs PAR CÉLINE ARNAULD
15. danse frontière PAR GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES
16. système DD PAR LOUIS ARAGON
17. je suis des javanais PAR FRANCIS PICABIA
18. poids public PAR PAUL ELUARD
M. ELUARD
Mlle ELUARD
P. SOUPAULT
19. vaseline symphonique PAR TRISTAN TZARA
joué par 20 personnes

avant les droits compris

Chacun de vous a fait le centenaire de la Dada
Dada est le bémol à la coupe
La jeunesse n'est qu'un gros singe au lit

FIG. 3. La locandina del Festival Dada, 23 maggio 1920, Sala Gaveau, Parigi.
Reperibile in Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada: 1915-1923*, Geneva, Skira, 1989.

plessivo della rivista. La gara di bellezza proposta in quei termini mirava a infliggere un duro affronto all'autorità e, d'altra parte, serviva da strumento critico, satirico, per ridicolizzare la venerazione nutrita dal pubblico nei confronti dei potenti del giorno. Su un ventaglio aperto, tra i personaggi ritratti nell'immagine di copertina figuravano il generale Hindenburg, il ministro Gustav Noske, Friedrich Ebert e Philipp Scheide-mann, capo del partito socialdemocratico che, il 9 novembre del 1918, avevano proclamato insieme la prima Repubblica (più nota come Repubblica di Weimar).

Dunque, a distanza di pochi mesi, in occasione del lancio di «Jedermann...», un carro funebre ne portava in processione satirica le copie stampate, in un'atmosfera da carnevale o da mercato fieristico, tra le grida e gli applausi dei passanti. Walter Mehring, in qualità di testimone oculare, descrive con compiaciuta vivacità il passaggio dell'insolente corteo, formato dai redattori del giornale, del cui gruppo faceva parte egli stesso, come si desume dal sommario:

Posso vantarmi del fatto che si seguì la mia trovata pubblicitaria di affittare per la vendita ambulante una carrozza come quelle che si usavano per le gite di Pentecoste, e di ingaggiare un'orchestra di strumenti a fiato, rifinita con cilindri e finanziere, di quelle che usavano suonare in occasione dei funerali dei veterani, mentre noi, il corpo di redazione, ben in sei, dovevamo venire dietro, portando sul braccio, invece delle corone, pile di «A ciascuno il suo *football*». [...] Lungo gli stradoni fiancheggiati da casermoni in affitto, grigi di immondezze, bucherellati ancora dalle selve delle mitragliatrici durante le lotte spartachiane e sventrate dagli obici del regime di Noske, l'orchestra degli ottoni [...] fu salutata con giubilo e sopraffatta dagli applausi [...]. E «A ciascuno il suo *football*» diventò una espressione abituale del dialetto berlinese per deridere quei palloni gonfiati delle autorità.¹

Riferisce ancora Richter che, nonostante il successo fenomenale di vendita del foglio, l'esibizione è costata ai nonconformisti redattori non soltanto la soppressione della rivista, ma anche un procedimento penale «per vilipendio delle F. F. A. A. tedesche e diffusione di scritti immorali». Ci fu proprio una sua canzone Dada antimilitarista, si afferma, a fungere da pretesto per le accuse.²

I precursori di tali strategie adoperate a fini nel contempo estetici e dichiaratamente politici sono stati i futuristi che, fin dal 14 maggio 1914 avevano presentato alla galleria Sprovieri di Napoli lo spettacolo anticrociano *I funerali di un filosofo passatista*, eseguito da Balla, Depero, Radiante, con l'accompagnamento di Cangiullo al pianoforte. L'allestimento ha trasposto in linguaggio scenico una sorta di insistita condanna a morte, creata in registro parodico, del prototipo del «filosofo passatista» e dell'intellettuale non-interventista.³

La contestazione sorta in seno all'avanguardia italiana concerne, dunque, obiettivi ben diversi da quelli perseguiti in Germania o a Zurigo. Gli studiosi sono concordi nell'indicare l'interventismo come ideale catalizzatore dell'azione politica che ha caratterizzato il nucleo principale del movimento, ossia quello del Futurismo marinettiano.⁴

¹ RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 135. Il numero unico di «Jedermann sein eigner Fussball» è stato consultato dall'autrice del presente saggio grazie a un prestito bibliotecario internazionale con Universitätsbibliothek Humboldt-Universität zu Berlin (Biblioteca dell'Università Humboldt di Berlino).

² *Ibidem*.

³ Ai fini di una conoscenza più approfondita della 'poetica' delle serate futuriste in chiave storico-letteraria ed estetica, si rivela particolarmente utile la lettura del volume di FRANCESCO CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Milano, Ceschina, 1961.

⁴ ANGELO D'ORSI, il capitolo *Interventismo*, in IDEM, *Ideologia politica del futurismo*, Torino, Il Segnalibro, 1992, pp. 39-48.

Una illustrazione lampante dell'uso politico della propria estetica, con risvolti che si allargano a comprendere anche l'ambito dell'esibizione teatrale – valenza sempre presente nel genere di *performances*, sia dadaiste, sia futuriste, che stiamo analizzando –, proviene sul fronte italiano dalla teoria dell'abbigliamento e della moda. Come è già noto, nello stesso 1914, in questo campo tematico, l'elaborazione teorica ha conosciuto applicazioni pratiche di notevole rilevanza. Basterà ricordare, sulla scia di Enrico Crispolti, la serie di manifestazioni interventiste e di lanci di manifesti a indirizzo politico, che, dopo la tappa a Milano (15-16 settembre), proseguiranno con toni incendiari e nuovi sviluppi anche a Roma. In questo contesto, il 9 dicembre, hanno inizio nella capitale (all'Università), altre dimostrazioni interventiste, con la partecipazione di Marinetti, Balla, Depero, Cangiullo, che per l'occasione indossa il «vestito antineutrale» balliano.¹ Siffatte esibizioni, asserisce il medesimo studioso, si sono protratte nei giorni successivi, fino al 12 dicembre.²

La 'sfilata' dei futuristi nel vestito antineutrale è stata tuttavia preceduta dal manifesto eponimo, a firma di Giacomo Balla, pubblicato a Milano l'11 settembre 1914 (come volantino della Direzione del Movimento Futurista), in pieno avvio dell'azione interventista contro l'impero austroungarico. Ma non si tratta della versione originaria, *Le vêtement masculin futuriste*, apparsa invece in lingua francese poco prima, il 20 maggio, e intitolata a un nuovo «vestito da uomo», ma di una stesura rivista e, per l'appunto, modificata in chiave interventista.³ Enrico Crispolti non esclude, nella caratterizzazione decisamente bellicistica della seconda stesura manoscritta, l'intervento di Marinetti, al quale del resto «come in ogni altra occasione, spettava per il diritto carismatico il ruolo di supervisore redazionale delle manifestazioni pubblicitiche ufficiali del Movimento».⁴

In conclusione, lo spirito della stesura del manifesto corrispondeva pienamente a quello delle manifestazioni interventiste vere e proprie svoltesi a Roma, e che hanno visto l'impiego, da parte dei futuristi, di uno dei vestiti tricolori creati dallo stesso Balla il quale, prima, li aveva disegnati e posti alla fine della versione definitiva del medesimo proclama. «La gioventù italiana» – vi si afferma nella chiusa – riconoscerà in coloro che li indossano «le sue viventi bandiere futuriste per la nostra grande guerra necessaria, urgente».⁵

La funzione del teatro quale mezzo persuasivo a favore dell'interventismo è un aspetto cruciale al fine di integrare e definire nel modo più adeguato il nesso inscindibile che esiste nell'alveo dell'estetica futurista tra l'arte teatrale e l'ideologia politica. Per ragioni di spazio, esula dalle nostre intenzioni l'ipotesi di esporre in questo saggio un confronto tra l'elaborazione teorica condotta dai due movimenti rispetto al ruolo propagandistico, insieme sociale e politico, del teatro. Oltretutto, l'argomento ha un diverso spessore nei rispettivi programmi d'avanguardia, più accentuato se si pensa a quello italiano. Ma, in considerazione anche dell'immediata successione temporale rispetto alle manifestazioni cui si è fatto cenno nei paragrafi anteriori, reputiamo utile far notare che già nel gennaio del 1915 i futuristi avevano iniziato *tournées* di teatro, seguendo lo spirito e la lettera del manifesto di Marinetti, Settimelli e Corra, *Il teatro futurista sintetico* (atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale), nato in quei momenti di fervente azione politica (11 gennaio 1915).

¹ ENRICO CRISPOLTI, *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Vicenza, Marsilio, 1986, p. 87.

² *Ibidem*.

³ GIACOMO BALLA, *Il vestito antineutrale* (11 settembre 1914, apparso a Milano come volantino della Direzione del Movimento Futurista), in LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 107-108.

⁴ CRISPOLTI, *Il futurismo e la moda*, cit., pp. 95-97.

⁵ BALLA, *Il vestito antineutrale*, cit., p. 108.

Il passo fondamentale, che meglio si addice alla logica e agli obiettivi della presente sintesi critica, introduce il postulato secondo cui il nuovo teatro è richiesto dalla necessità di condurre con un mezzo popolare e accessibile l'azione interventista. Esso sarà definito dalla brevità delle scene, dal radicamento nell'attualità più concreta e dall'improvvisazione, stimolata dall'abolizione del diaframma platea-palcoscenico. Vi si tratta, in effetti, degli attributi maggiormente ricorrenti al livello dell'intera produzione di manifesti dell'arte drammatica futurista: «Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro. Infatti il 90% degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge libri e riviste».¹

Riconquistando nuovamente la prospettiva dadaista, sarà opportuno commentare un'ultima particolarità che ha conferito una palese valenza politica all'identità più complessa e multiforme che ha assunto la Fiera internazionale Dada di Berlino, organizzata nell'estate 1920 da Raoul Hausmann, George Grosz e John Heartfield, alla galleria di Otto Burchard. Con la stessa veemenza con cui i futuristi hanno proclamato la loro fiducia nell'efficacia del vestito antineutrale, i Dada, per dimostrare la propria fede anti-interventista, hanno appeso in un angolo del soffitto una scultura antimilitarista, intitolata *Arcangelo prussiano*, a opera di Heartfield e Schlichter, che raffigurava un fantoccio vestito in uniforme da ufficiale tedesco, con testa di maiale di cartapesta. Il manichino reggeva la cartella di litografie di George Grosz, *Gott mit uns* [Dio con noi], dedicata al bestiario caratteriale delle cariche militari ed era stata edita dalla Malik poco prima dell'inizio di questa vasta rassegna d'arte.

L'installazione, che si è trovata in compagnia dei più di 150 pezzi esposti (quadri, oggetti, manifesti e cartelloni, *collages*, fotografie, riviste e installazioni di artisti quali Raoul Hausmann, Otto Dix, Hans Arp, Johannes Baader, Francis Picabia, Max Ernst, il medesimo Grosz ecc.),² è stata la causa della condanna per vilipendio delle forze armate tedesche e di cui Richter ha espresso il seguente commento: «L'accento *anti* che era stato fatto prevalere su tutto il resto, sembrava rivolto più contro la società imperante che contro l'arte».³

La fiera, originalissima provocazione estetica che aveva accolto opere pervase da accenti sarcastici di particolare forza espressiva, ha rivelato l'importanza della versione tedesca del Dada e l'evoluzione dei suoi esponenti verso la critica più agguerrita, sociale e politica.

Si potrebbe concludere, sia pure in via ancora provvisoria, che le serate marinettiane e più in generale i momenti di incontro col pubblico si presentano come feste esuberanti ed entusiastiche, dilaganti talvolta nella città, che attirano spontaneamente decine o centinaia di persone. Le *soirées* Dada somigliano di più a una sorta di 'manifestazioni di salotto' e coinvolgono un pubblico selezionato, formato più sovente da aristocratici parigini e da artisti. Occorre specificare contestualmente che questo aspetto rispecchia il quadro di manifestazione del Dadaismo a Zurigo e a Parigi, dove l'attività politica, nel biennio 1916-1918 e poi nei primi anni '20, è stata piuttosto limitata, giacché l'ambiente sociale in cui si sono trovati a operare i giovanissimi artisti era essenzialmente borghese.

¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI e BRUNO CORRA, *Il teatro futurista sintetico (atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, in MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., 113-122: 114.

² RALPH JENTSCH, *George Grosz - Berlino - New-York* [catalogo della mostra omonima, con testi di Enrico Crippoliti, Philippe Dagen, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 9 maggio-15 luglio 2007], Milano, Skira, 2007, pp. 100-101.

³ RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 161.

3. ESIBIZIONI TEATRALI FUTURISTE E DADAISTE.

MODELLI AFFINI

Le forme di spettacolo che sono state oggetto di studio nella sezione precedente permeano anche il teatro propriamente detto, teorizzato e messo in pratica dai movimenti d'avanguardia futurista e dadaista.

Gli esempi messi a confronto fino ad ora, ma anche quelli con cui si concluderà questa analisi, pur nella loro intrinseca diversità di obiettivi e di realizzazione artistica, sorreggono l'idea che il ricorrere alle strategie più provocatorie, allo stesso tempo discorsive e sceniche, ovvero alle tecniche dell'aggressione, della derisione e agli insulti di ogni genere rivolti al pubblico, è una prassi già collaudata dal primo Futurismo, che aveva acquisito e raffinato tutti gli strumenti che avrebbero suggerito stimoli validi al Dadaismo, grazie alla teoria e alla sua vasta esperienza della declamazione di stampo teatrale, distesamente esposta in alcuni manifesti, tra cui *La declamazione dinamica e sinottica*, citato prima. La tesi dell'influsso futurista è piuttosto diffusa tra gli studiosi italiani delle avanguardie storiche.¹

In Italia, il capofila Marinetti ha scommesso sulla provocazione del pubblico, proponendogli, come sintetizza efficacemente Antonucci,

un Teatro Sintetico (pochi secondi, qualche minuto al massimo), astratto e inverosimile (i cui protagonisti sono degli esseri inanimati, come nel *Teatrino dell'amore* di Marinetti, o, addirittura, gli arti inferiori dell'uomo, come ne *Le basi* dello stesso Marinetti o il puro colore in *Colori* di Depero), simultaneo (come in *Simultaneità* di Marinetti), ma, soprattutto, un teatro che infrangesse definitivamente il diaframma palcoscenico-platea e che coinvolgesse il pubblico da protagonista, piuttosto che da passivo fruitore.²

L'ultimo aspetto preso in esame dallo studioso è uno dei temi cardinali negli scritti teorici del leader futurista, ricorrente in tutti i suoi principali manifesti, dal *Teatro di varietà* (1913), al *Teatro Futurista Sintetico* (1915), fino al *Teatro della Sorpresa* (1921).³

Agli inizi, nel 1909, gli spettacoli nati nel crogiuolo della sperimentazione drammaturgica e scenica condotta da alcuni rappresentanti del movimento sono stati accolti, sia dal pubblico, sia dalla critica, con plateale incomprensione, ben manifesta nei brani di cronaca che saranno commentati ora. E. A. Berta sintetizza il suo giudizio su *La donna è mobile* di Marinetti, messa in scena al Teatro Alfieri di Torino, affermando che non è stato possibile capire in che cosa sia consistito il dramma, perché «quella di ieri sera non è stata una recita, ma una battaglia, un pandemonio, un caos».⁴

¹ GABRIELE ALDO BERTOZZI, *Futurismo / Dada, Surrealismo e Lettrismo*, in PASQUALE ANIEL JANNINI et alii, *La fortuna del futurismo in Francia* (con scritti di Pasquale Aniel Jannini, Giovanni Lista, Germana Orlandi Cerenza, Gabriele Aldo Bertozzi, Novella Novelli), Roma, Bulzoni, 1979, pp. 183-203; p. 187. Per lo stesso argomento, si rinvia anche ai saggi di LISTA, *Encore sur Tzara et le futurisme*, cit., pp. 118-119 e IDEM, *Marinetti et Tzara*, cit., p. 92. Per una ricognizione più completa al riguardo, si indicano anche due contributi di GÜNTER BERGHAUS, *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilizations Among the Historical Avant-garde*, in *International Futurism in Arts and Literature*, a cura di Idem, Berlin, De Gruyter, 2000, pp. 271-304, e IDEM, *Futurism and the Genesis of Dada: Contacts, Contrasts and Continuities*, in *Il futurismo nelle avanguardie. Atti del convegno internazionale di Milano: Palazzo Reale, Sala delle otto colonne, 4-6 febbraio 2010*, a cura di Walter Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2010, pp. 137-156.

² GIOVANNI ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Roma, ed. Abete, 1975, p. 13.

³ I tre manifesti sono inclusi in MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 80-91, pp. 113-122 e pp. 166-169.

⁴ E. A. BERTA, [senza titolo], «Gazzetta del Popolo», 16 gennaio 1909, ripreso in ANTONUCCI, *Cronache del teatro*, cit., pp. 37-38.

Dopo fischi ripetuti – si riferisce nel giornale – Marinetti è uscito alla ribalta ironizzando sul pubblico, sfoggiando, dunque, un atteggiamento che ‘replycherà’ in numerose occasioni, negli anni successivi. Rivolgendosi cortesemente alla platea, disse: «Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata che profondamente mi onora».¹ Il cronista commenta, con divertita complicità, la prosecuzione della serata: «Figurarsi il baccano che nacque da quelle parole! Fu un chiarivari lungo, insistente, interminabile, nel quale si sfrenarono le più diverse voci, gli strilli ed i sibili più iperbolici».²

Dopo più di un decennio, nel 1921, al Salone Margherita di Roma, in occasione della rappresentazione *Teatro della Sorpresa*, affidata alla prima Compagnia della Sorpresa, continuava a registrarsi un successo strepitoso, paragonabile a quello degli esordi, dovuto ancora una volta alle battaglie con «granoturco, fagioli, carote, nocciuole, fichi secchi». Il cronista, che resta anonimo, aggiunge compiaciuto: «Tutta la sala era un intona-rumori. In certi momenti pareva d'essere in una bolgia infernale».³

Lo spettacolo proseguirà ricco di sorprese in platea e sul palcoscenico e, a un certo momento, i due scenari ‘bellici’ giungeranno a fondersi. Si racconta che nell’atmosfera che si era venuta a creare, «sono volati anche dei piattini di caffè e dei calci» e che «alla fine, Marinetti, alla testa del suo drappello di fedeli futuristi, s’è presentato alla ribalta a ringraziare, mandando baci a destra e a sinistra e ricevendo sull’innocentissimo ed elegante *frac* una scarica finale di pomodori, patate, fagioli, ecc.».⁴ Rispetto al modello anteriore di esibizione che abbiamo appena esaminato, in questa occasione – si noti – «il pugilato» si è protratto all’esterno del teatro, fino all’arrivo delle «guardie regie», che hanno salvato l’esuberante Marinetti da sorprese meno piacevoli.

L’esemplificazione consente di osservare una certa comunanza di strategie, ossia il modo in cui uno scenario di serata futurista possa sovrapporsi parzialmente o completamente alla regia di spettacolo teatrale propriamente detto.

Quanto alle nuove forme dadaiste di performatività testuale e scenica, Erik Satie, uno dei maggiori precursori del movimento, solleva con ironia nella *pièce* *Le Piège de Méduse* (scritta nel 1913 e allestita nel 1921) il problema della comunicazione, mettendo in discussione il tema della consistenza stessa del linguaggio.

Non andrebbe perso di vista che *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), vale a dire la prima opera dadaista di Tzara dedicata ai palcoscenici, è anch’essa imperniata sulla critica del linguaggio e sull’idea della sua possibile liberazione. Il testo, impregnato di sensibilità poetica, presenta una polivalenza stratificata che si estende anche al livello tematico, includendo la riflessione sul rifiuto della guerra, dei meccanismi propri dell’economia borghese e, in senso lato, dei valori dell’Occidente: la filosofia, la logica e ancora una volta, il linguaggio. La *pièce* è stata rappresentata il 27 marzo 1920, al Teatro della Maison dell’Œuvre, con una scenografia creata a scopo di derisione. Henri Béhar riferisce che il pubblico si è sentito colpito e che, di conseguenza, ha reagito al punto di perdere «il senso delle convenzioni e della dignità».⁵

Il fenomeno della sperimentazione scenica e della ricezione dal versante Dada mette, dunque, in luce, in modo incontrovertibile, delle affinità con l’ambito futurista. Sottoscriviamo questa conclusione, proponendo infine la testimonianza di un cronista secondo cui la messa in scena di *Le Cœur à gas*, alla Galerie Montaigne, il 10 giugno 1921, ha provocato un esodo massiccio degli spettatori fin dalla presentazione del testo, che

¹ *Ibidem*.

³ ANONIMO, [senza titolo], «La tribuna», 13 ottobre 1921, ripreso in *ivi*, p. 153.

⁵ HENRI BÉHAR, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 156.

² *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 154.

l'autore ha tentato di fare in apertura della *performance*. Rispetto alla ripresa dello spettacolo, nel 1923, al Théâtre Michel, le fonti storico-critiche ragguagliano sull'intervento della polizia, tempestivo oltre che inevitabile, motivato dal fatto che i Dada non avevano esitato a insultare il pubblico.¹

Spostando il confronto sul piano del discorso drammaturgico, vale la pena osservare che gli elementi di ispirazione pirandelliana – tra cui i rimandi testuali ai mezzi e alle tecniche teatrali (il procedimento del metateatro), molto frequenti in *Mouchoir de Nuages*, la *pièce* di Tzara allestita per la prima volta nel 1924 al Théâtre de la Cigale – erano apprezzati dai futuristi stessi.

Dal punto di vista della poetica del movimento che si manifestava all'inizio degli anni '20 a Parigi, i punti di maggiore interesse di questo dramma constavano soprattutto negli accenti e nei significati che acquisisce un particolare genere di umorismo (quello tipicamente Dada) e nell'uso del *collage* letterario, attivato dal dialogo intertestuale con *Hamlet*. Il richiamo all'eroe di Shakespeare metteva in primo piano uno dei procedimenti definitori del Dadaismo, che era applicato con un grado alto di ricorrenza anche nella sua pittura, nei fotomontaggi oppure nei *ready-made*.

In più, la forte carica poetica e lirica rappresenta un aspetto distintivo anzitutto delle sperimentazioni drammaturgiche e sceniche Dada, mentre l'esaltazione, la caricatura, il ridicolo, il sarcasmo, la satira e la dissacrazione accomunano l'arte teatrale dei due movimenti. Infine, si può ancora asserire che, sia il testo dadaista, sia quello futurista hanno bisogno, per essere recitati e valorizzati pienamente, dell'ausilio di elementi trans-testuali.

Secondo Sandro Briosi, altri confronti restano possibili sempre al livello dei testi teatrali. Lo studioso mette in parallelo *La Première Aventure céleste de Ms. Antipyrine* di Tzara e *Roi Bombance* (1905) di Marinetti, sulla base della loro comune natura di opere drammaturgiche, riconducibili allo statuto di «drammi anti-logici e anti-mimetici». A ragione, l'autore perviene tuttavia a constatare che gli orizzonti ideologici di partenza dei due scritti sono molto lontani.²

4. CONCLUSIONI

A ben vedere, nella prassi dello spettacolo prettamente teatrale, come pure in altri generi di esibizioni o *performances* artistiche, il Futurismo ha rappresentato un modello valido per il Dadaismo. Per il movimento capitanato da Tristan Tzara, la diversità sostanziale consisterebbe nell'approccio più marcatamente riflessivo e scettico, segnato dall'umorismo strano, corrosivo, poco liberatore, a differenza delle pratiche futuriste, più debitorie alla comicità carnevalesca, festosa, solare e piena di fiducia nel presente.

Dunque, il Dadaismo – come abbiamo ribadito in precedenza – riprende e arricchisce notevolmente tecniche artistiche coniate dal Futurismo. Pur accettando la provocazione, l'uso anticonformista della parola e la veemenza del manifesto, è altrettanto evidente che i Dada hanno respinto i miti futuristi. Il movimento, la simultaneità, la velocità, il progresso, la guerra e la violenza sono per l'ideologia della prima fase della corrente italiana le fonti stesse della loro ispirazione, che diventano oggetti prediletti di celebrazione. Invece, il Dadaismo elabora man mano il proprio programma concettuale

¹ Ivi, pp. 161-162.

² SANDRO BRIOSI, *Un nodo dell'avanguardia storica: Tzara e Marinetti*, «Lettore di Provincia», vol. 13, n. 49-50, giugno-settembre 1982, pp. 35-58: p. 47.

animato da una tensione interna che lo porterà a sviluppare una diversa logica e una diversa motivazione originaria. Gli spunti individuati nel Futurismo appaiono rimodellati e, in realtà, impiegati soltanto al livello della pratica artistica, vale a dire nell'economia dei mezzi e dei procedimenti creativi, per esprimere una funzione estetica differente, connessa ai valori antropologici delle civiltà primordiali.

Muovendo dalla poetica dei testi onomatopeici, 'astratti', elaborati nel prodigioso laboratorio del Cabaret Voltaire e poi ancora durante la prima fase del Dadaismo che si è manifestata a Zurigo, dando così nascita a un ventaglio di specie poetiche – le *poèmes simultanés*, le *poèmes bruitistes*, le *poèmes mouvementistes* ecc. – ispirate ai modelli culturali risalenti ai primordi dell'umanità, è stato evidenziato il nesso inscindibile tra il testo poetico e l'esigenza della sua interpretazione con l'ausilio di mezzi extra-letterari, più precisamente scenici, scenografici e coreografici. A questo stadio dell'analisi, è stata ugualmente messa in luce la complessità dell'apparato scenografico per mezzo del quale i dadaisti hanno inteso valorizzare il *côté* prettamente performativo della loro letteratura, che giunge a esprimere la propria originalità nella dimensione fonica e sonora. Contestualmente, sono state indicate le fertili divergenze, motivate da ragioni estetiche e ideologiche, definitorie in effetti dei due multiformi 'ismi', sebbene il Futurismo, come pure il Dadaismo, siano creatori di corpora poetici all'interno dei quali le valenze onomatopeiche rivestono un ruolo centrale. Eppure, salvo il determinato filone letterario, dedicato alle tematiche dell'interventismo bellico e che rappresenta una pregevole eredità dell'avanguardia italiana, è stato possibile osservare la prevalenza del *côté* grafico, a scapito di quello fonico, come più proprio e quantitativamente più rilevante al livello complessivo dello sperimentalismo parolibero futurista.

Nella seconda e nell'ultima parte, lo studio comparativo condotto tra due forme di autoaffermazione che sono state praticate da entrambi i movimenti d'avanguardia, segnandone la storia – vale a dire, da una parte, tra determinate esibizioni, organizzate in occasione di alcune serate futuriste e Dada oppure nate come momenti di incontro col pubblico e, dall'altra parte, tra spettacoli teatrali propriamente detti – ha messo in rilievo la comunanza di alcuni mezzi e modalità impiegate dagli artisti protagonisti di tutte le *performances* commentate nel presente saggio.

Come ulteriore coincidenza, da entrambi i versanti, Dada e futurista, sia le serate, sia gli allestimenti teatrali, hanno suscitato reazioni simili da parte del pubblico: dall'incomprensione e dal rigetto, all'aperta complicità con gli interpreti. Si tratta sostanzialmente del fatto che le tecniche e le strategie messe in opera dai dadaisti e dai futuristi durante le rispettive serate e altre forme di performatività artistica sono state 'replicate' negli spettacoli propriamente detti del loro nuovo teatro d'avanguardia. Invertendo i termini del paragone, è indispensabile far notare che, a sua volta, il teatro, ossia le sue modalità di manifestazione più proprie (tecniche di recitazione o «declamazione», per dirla con Marinetti, il movimento, la gestualità, le scenografie, le canzoni) e, insomma, un'intera regia di scena, concepita secondo esigenze sperimentali fortemente innovative, hanno sempre assunto un ruolo costitutivo nelle irriverenti serate e nelle esibizioni più diverse.

(Emilia.David@unipi.it)
Università di Pisa

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2018

(CZ 2 · FG 21)



